

*На правах рукописи*

**Онегина Татьяна Александровна**

**ПРОБЛЕМА КОНФЛИКТА В НОВОЙ НЕМЕЦКОЙ ДРАМЕ  
(А. ОСТЕРМАЙЕР, Д. ЛОЭР, Р. ШИММЕЛЬПФЕННИГ)**

Специальность 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья  
(немецкая литература)

**АВТОРЕФЕРАТ**  
диссертации на соискание ученой  
степени кандидата филологических наук

Казань – 2013

Работа выполнена на кафедре зарубежной литературы Федерального государственного автономного образовательного учреждения высшего профессионального образования «**Казанский (Приволжский) федеральный университет**» Министерства образования и науки Российской Федерации (ФГАОУ ВПО К(П)ФУ МО и Н РФ)

**Научный руководитель:** кандидат филологических наук, доцент  
**Шевченко Елена Николаевна**

**Официальные оппоненты:** доктор филологических наук, профессор  
кафедры зарубежной литературы  
Нижегородского государственного  
университета им. Н.И.Лобачевского  
**Шарыпина Татьяна Александровна**

доктор филологических наук, профессор,  
зав. кафедрой немецкой филологии Елабужского  
государственного педагогического института  
Казанского (Приволжского) федерального  
университета  
**Шастина Елена Михайловна**

**Ведущая организация:** ГОУ ВПО «Челябинский государственный  
педагогический университет»

Защита состоится «21» февраля 2013 года в 15 часов 00 минут на заседании диссертационного совета Д 212.081.14 в Казанском (Приволжском) федеральном университете по адресу: 420008, г. Казань, ул. Татарстан, д.2, ауд. 207.

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке имени Н.И. Лобачевского Казанского (Приволжского) федерального университета (Казань, ул. Кремлевская, д.35). Электронная версия автореферата размещена на официальном сайте Казанского (Приволжского) федерального университета: <http://www.kpfu.ru>

Автореферат разослан «    » января 2013 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета,  
кандидат филологических наук,  
доцент

Р.Л. Зайни

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Проблема художественного конфликта является в литературоведении одной из важнейших, её решение позволяет понять как особенности изображаемой писателем действительности, так и специфику восприятия автором жизненных явлений. Интерес к данной проблеме не ослабевает и на сегодняшний день. Современные российские исследователи В. Хализев, Я. Явчуновский, М. Поляков, А. Погрибный и др. пришли к выводу о том, что "... проблема художественного конфликта выдвинута ныне на повестку дня"<sup>1</sup> в силу своей актуальности и недостаточной изученности.

Особая роль принадлежит конфликту в драматическом произведении. О его природе и значении говорится в трудах выдающихся мыслителей, теоретиков литературы и театра, начиная с Аристотеля, Гегеля, Лессинга до современных исследователей. В настоящее время вокруг понятия «драматический конфликт» в научном мире ведется много споров. Это связано, в первую очередь, с тем, что конфликт, наряду с другими категориями драматического текста, в современной драматургии подвергся серьёзным трансформациям. Так, этой проблеме был посвящен первый, ставший ежегодным, научно-практический семинар «Новейшая драма XX-XXI веков», проходивший в 2008 году в Тольятти в рамках фестиваля «Новая драма». Участники семинара предприняли попытку с максимальной объективностью осветить состояние современной драматургии с историко- и теоретико-литературных, философских и театрально-критических позиций, выявить важнейшие тенденции развития новейшей драмы, представить изменения, которым подверглась в ней категория конфликта. По итогам конференции был издан сборник докладов и сообщений<sup>2</sup>, который во многом послужил источником размышлений и идей для нашей работы.

Традиционно конфликт считался ядром, центром драмы и выступал в качестве источника развития действия, обуславливал специфическую структуру драмы. В соответствии с общепринятой формулировкой, драматический конфликт – это внешнее столкновение или внутреннее противоречие различных мотивов, желаний, устремлений, противоборство полярных сил, этических ценностей. Такое определение дают предметные энциклопедии «Эстетические категории: исторический словарь в семи томах» под ред. К. Барка, «Литературный лексикон Метцлера» под ред. Г. и И. Швайк-ле, «Реальный лексикон немецкой литературной истории в двух томах» под ред. В. Кольшмидта, В. Мора и Х. Фрике, «Научный литературный словарь» под ред. Г. фон Вилперта и др. Этого определения придерживается целый ряд исследователей. Так, В.А. Сахновский-Панкеев определяет кон-

<sup>1</sup> Энциклопедия драматургии [Электронный ресурс] / Конфликт. Режим доступа: <http://www.odris.ru/konflikt>, свободный. – Проверено 22.03.2011.

<sup>2</sup> Новейшая драма XX-XXI вв.: проблема конфликта: материалы научно- практического семинара, 12-13 апреля, г. Тольятти / сост. и отв. ред. Т.В. Журчева; Федеральное агентство по образованию. – Самара: Изд-во «Универс групп», 2009. – 108 С.

фликт как «движущую силу драмы», отмечает, что именно «в нем – сердцевина драмы, ее смысл, ее нравственный пафос»<sup>3</sup>. Ученый называет конфликт ключевой драматической категорией, поскольку драматическая поэзия возникла от столкновения отдельной личности с мироустройством: «Драма начинается тогда, когда наступает разлад между человеком и судьбой, когда человек находит в себе внутренние силы к сопротивлению и ощущает чувство ответственности за свои поступки»<sup>4</sup>.

В.Е. Хализев, рассматривая в своей книге «Драма как род литературы» эволюцию категории драматического конфликта и обобщая работы по теории драмы Аристотеля, Г.Ф. Гегеля, Б. Шоу, А.А. Аникста, В.М. Волькенштейна, В.А. Сахновского-Панкеева, В.И. Нефеда, Б.О. Костелянца, Э. Бентли, М. Пфистера и других, выводит типологию конфликта, сопоставляя его с двумя типами действия – внутренним и внешним. В.Е. Хализев выделяет 1) конфликты-казусы, которые являются источником внешнего действия и 2) конфликты субстанциональные, лежащие в основе внутреннего действия<sup>5</sup>. К первому типу конфликтов он относит локальные и преходящие противоречия, замкнутые в пределах единичного стечения обстоятельств и принципиально разрешимые волей отдельных людей. Второй тип составляют отмеченные противоречиями состояния жизни, которые либо универсальны и в своей сущности неизменны, либо возникают и исчезают согласно надличной воле природы и истории, а не благодаря единичным поступкам и свершениям людей и их групп.

В.Е. Хализев говорит о том, что в современном зарубежном литературоведении делается установка на размежевание драмы и действия. Действие, по мнению зарубежных исследователей, уже не является необходимой конструктивной доминантой драмы, но представляет собой лишь частный случай организации драматического произведения, а никак не его норму. Соответственно категория драматического конфликта отходит на второй план. В связи с этим ученые склонны говорить скорее о наличии «антиномической напряженности» в тексте пьесы, чем о традиционном конфликте. Данное понятие, к примеру, лежит в основе теории А.Г. Коваленко, который рассматривает драматический конфликт как систему антиномических отношений, сумму всех бинарных оппозиций на всех текстологических уровнях, взятых в наиболее интегрированном виде<sup>6</sup>.

Большинство современных немецких ученых, таких как Манфред Пфистер, Петер Сцонди, Ханс-Тис Леманн, Эрика Фишер-Лихте, Марио Андреотти, Эльке Платц-Ваури, Габриеле Сандер и др. в обширных теориях драмы, в отличие от своих российских коллег, не выделяет конфликт в

<sup>3</sup> Сахновский-Панкеев В.А. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь / В.А. Сахновский-Панкеев. – Ленинград: Искусство, 1969. – С. 11.

<sup>4</sup> там же. – С. 12.

<sup>5</sup> Хализев В.Е. Драма как род литературы: Поэтика, генезис, функционирование / В.Е. Хализев. – М.: МГУ, 1986. – С. 133-134.

<sup>6</sup> Коваленко А. Художественный конфликт в русской литературе XX века. – М., 1996.

отдельную категорию и подробно не останавливается на его рассмотрении. Так, М. Пфистер говорит не о конфликте, а о наличии «полярности или напряженности между двумя (или несколькими) субъектами»<sup>7</sup>, которая выражается на уровне их речевых актов.

В настоящей работе мы исследуем специфику конфликта в новой немецкой драме. «Новой драмой» в Германии обозначают пьесы ряда авторов, ярко заявивших о себе в 90-е годы и ныне представляющих современную немецкую драматургию. Это А.Остермайер, Д. Лоэр, Р. Шиммельпфенниг, М. фон Майенбург, Л. Хюбнер, Т. Бухштайнер, А. Хиллинг, А. Файель, Ф. Рихтер, Х. Крауссер, И. Лаузунд, Ф. Катер, К. Шлендер и многие другие.

Развитие новой немецкой драмы происходит в русле двух основных направлений: «постдраматического театра» и «нового реализма». Как отмечает Е.Н. Шевченко, «вся современная немецкая драматургия по сути существует в пространстве между этими двумя полюсами»<sup>8</sup>.

Понятие «постдраматический театр» было введено в научный оборот крупным немецким театроведом Х.-Т. Леманном для того, чтобы описать процессы и изменения, которым подверглись немецкая и шире – европейская драма и театр в последнюю треть XX века. Феномен «постдраматического театра» возник примерно в 70-е годы прошлого столетия с появлением новых театральных текстов, характеризуя которые современный театровед Карола Дюрр отмечает, что они не подчиняются никаким правилам, свергают устоявшиеся каноны, ломают традиционные формы<sup>9</sup>.

Понятие «постдраматический театр» тесно связано с эстетикой постмодернизма, поэтому немаловажным вопросом при исследовании является отображение влияния теории постмодернизма и его национальных особенностей на развитие новой немецкой драмы, так как характер конфликта в драматическом произведении зависит от мировоззрения художника, которое формировалось в контексте общей культурной ситуации эпохи.

Основу категории конфликта составляет представление о действительности, а способ его разрешения свидетельствует об утверждении определённых ценностей. Постмодернизм воплотил представление о мире как об энтропийном хаосе и изобразил реальность в качестве хаотичной совокупности культурных симулякров, которая разрушает само представление о целостном характере и о возможности конфликта. Х.-Т. Леманн следующим образом определяет сущность современного театра: «Постдраматический

---

<sup>7</sup> Pfister M. Das Drama: Theorie und Analyse. 11. Aufl. erw. und bibliogr. aktualis. Nachdr. der durchges. und erg. Aufl. 1998 / M. Pfister. – München: Fink, 2001. – S. 181.

<sup>8</sup> Шевченко Е.Н. Новая немецкая драма: между постмодернизмом и «новым реализмом» / Е.Н. Шевченко // Новейшая драма XX-XXI вв.: проблема конфликта: материалы научно-практического семинара, 12-13 апреля, г. Тольятти / сост. и отв. ред. Т.В. Журчева; Федеральное агентство по образованию. – Самара: Универс групп, 2009. – С. 11.

<sup>9</sup> Дюрр К. Новые театральные тексты / К. Дюрр // ШАГ 2. Новая немецкоязычная драматургия. – М.: Немецкий культурный центр им. Гете, 2005. – С. 8.

театр – это театр, существующий во времена исчезнувших конфликтных моделей» (здесь и далее перевод мой – Т.О.)<sup>10</sup>. Леманн пишет о том, что место категории конфликта в «постдраматическом театре» занимает категория медитации<sup>11</sup>. В соответствии с его теорией, созерцание вытесняет последовательное действие как основу развития драматического конфликта. Поскольку «постдраматический театр» является «пост-антропоцентричным театром»<sup>12</sup>, то герой как главный носитель конфликта отходит на второй план, следовательно, конфликт переносится в другую область. Эту мысль поддерживает крупный берлинский театровед Э. Фишер-Лихте, которая в статье «Превращение как эстетическая категория: К вопросу о развитии новой эстетики перформативного» выражает мысль о переносе центрального конфликта из пьесы в сознание воспринимающего и о переходе сознания зрителя в «пограничное состояние» как цели театрального действия<sup>13</sup>, то есть речь идет об обнаружении конфликтов в сознании воспринимающего посредством изображаемого.

В книге «Постдраматический театр» Х.-Т. Леманн подробно рассматривает деконструкцию традиционных элементов драмы, таких как драматический текст, характер, сюжет, драматический язык, пространство и время. В соответствии с данной им характеристикой и всевозможными модификациями этих категорий исследователь говорит о новом театре как о «перформативном тексте»<sup>14</sup>, который характеризуется отсутствием последовательности, одновременностью различных уровней представления и восприятия, знаковой насыщенностью, чрезмерностью, музыкальностью, преобладанием визуального аспекта, акцентированию на «теле»<sup>15</sup>, спонтанностью, разнородностью составляющих элементов, моделированием ситуаций, активным вовлечением публики в игру. Категория перформативности, таким образом, становится центральной категорией в «постдраматическом театре», потому как все его средства и инструменты направлены, прежде всего, на изменение зрительского восприятия.

Вторым направлением, по которому движется молодая немецкая драма, сформировавшимся во второй половине 90-х годов, является «новый реализм». Понятие «новый реализм» подробно рассмотрено, в частности,

---

<sup>10</sup> Lehmann H.-Th. Postdramatisches Theater / H.-Th. Lehmann. – Frankfurt a. Main: Verlag der Autoren, 2001. – S. 466.

<sup>11</sup> там же. – S. 128.

<sup>12</sup> там же. – S. 137.

<sup>13</sup> Fischer-Lichte E. Verwandlung als ästhetische Kategorie: Zur Entwicklung einer neuen Ästhetik des Performativen / E. Fischer-Lichte... (Hrsg.). // Theater seit den 60er Jahren: Grenzgänge der Neo-Avantgarde. – Tübingen; Basel: Francke, 1998. – S. 47.

<sup>14</sup> Lehmann H.-Th. Postdramatisches Theater / H.-Th. Lehmann. – Frankfurt a. Main: Verlag der Autoren, 2001. – S. 145.

<sup>15</sup> Под «телом» Х.-Т. Леманн подразумевает материальное тело актера в качестве автономного образования, которое не связано с мышлением и речью.

М.Н. Липовецким и Н.Л. Лейдерманом<sup>16</sup>. Исследователи говорят о том, что, с одной стороны, «новый реализм» разрушает традиционные драматические формы и отказывается от драматической репрезентации, - с другой стороны, восстанавливает драматический текст, героя и действие. Они также отмечают тенденцию трансформации категории конфликта в новой драматургии и выражают радикальную мысль о том, что конфликт, как таковой, вообще исчезает из произведений «новой драмы» рубежа XX-XXI вв., поскольку герои в пьесах больше не противостоят враждебному миропорядку, но сами являются частью хаотичного бытия. В пьесах современных драматургов драматическое столкновение характеров становится невозможным в силу того, что и «характер» и «обстоятельства» состоят из одного материала<sup>17</sup>.

Отечественные литературоведы И.М. Болотян и С.П. Лавлинский составляют подробную классификацию художественного конфликта в произведениях российской «новой драмы». Авторы выделяют четыре типа конфликта, каждому из которых соответствует свой тип драматических сюжетов, тип героя и тип драматической ситуации. В основу своей классификации И.М. Болотян и С.П. Лавлинский ставят понятие «кризис идентичности», являющееся, по их мнению, центральным предметом рассмотрения в произведениях современных драматургов.

В статье «Типология конфликтов в произведениях «Новой драмы»<sup>18</sup> И.М. Болотян и С.П. Лавлинский отмечают, что «кризис идентичности» является культурно-исторической модификацией «кризиса частной жизни», которая всегда носит публичный характер. Она пишет о том, что герой драмы как особая форма художественного завершения представлений автора о мире становится главным носителем изображаемого кризиса. Тип героя, находящегося в кризисном состоянии, исследовательница соотносит с различными типами конфликта. Для каждого типа конфликта она выделяет тип идентификации личности и тип героя. Это следующие типы конфликтов:

1. Сущностный: столкновение героя с самим собой как с Другим (прошлым, настоящим, будущим);
2. Социальный: столкновение героя с социальными Другими;
3. Культурный: столкновение героя с самим собой как культурным Другим или Другими как культурными артефактами или носителями «иных», «чужих» ценностей;

---

<sup>16</sup> Липовецкий М.Н., Лейдерман Н.Л. Современная русская литература: 1950-1990-е годы: учеб. пособие для студентов вузов, обучающ. по специальности 032900 – Русский язык и литература: в двух томах / М.Н. Липовецкий, Н.Л. Лейдерман. – М.: Академия, - Т.1: 1953-1968. – 2003. – 412 с. Т.2: 1968-1990. – 2003. – 684 С.

<sup>17</sup> там же. - Т.2. -. – С. 511.

<sup>18</sup> Болотян И.М., Лавлинский С.П. Типология конфликтов в произведениях «Новой драмы» / И.М. Болотян, С.П. Лавлинский // Новейшая русская драма и культурный контекст: сборник научных статей / отв. ред.: С.П. Лавлинский, А.М. Павлов; ГОУ ВПО «Кемеровский госуд. ун-т». – Кемерово: ИНТ, 2010. – 168 С.

4. Духовный: столкновение героя с Другим как Чужим. В качестве чужого, как правило, выступает Высшее Начало, Бог, Высший Разум и т.п.

Поскольку в современном мире художественные границы между национальными литературами оказываются размытыми, а немецкая драматургия обнаруживает множество сходных черт с российской драматургией, то, на наш взгляд, вполне правомерным является использование типологий отечественных ученых при анализе немецкоязычных драм. Как отмечает Е.Н. Шевченко, «при всей специфике каждого национального пути есть некие общие законы – эстетические, исторические, социокультурные, которые составляют основу для типологически родственных явлений в литературе и искусстве разных стран. Это объясняет явные параллели между новой немецкой и новой российской драмой»<sup>19</sup>. При анализе конфликта в пьесах современных немецких драматургов в диссертационной работе мы опирались, в первую очередь, на классификации И.М. Болотян, С.П. Лавлинского и В.Е. Хализева и на теорию «постдраматического театра» Х.-Т. Леманна.

**Актуальность** исследования связана с тем, что в настоящее время вопрос, по какому пути движется современная драматургия и театр, становится предметом горячих дискуссий и размышлений театроведов, литературоведов, театральных критиков. Станет ли театр некой замкнутой системой, исключаящей миметическую функцию (тенденция, наметившаяся в «постдраматическом театре»)? Или столбовая дорога его развития ведет к сближению с жизнью, реальностью («новый реализм»)? Станет ли тотальная деструкция в области драматургической формы нормой или возможно преодоление этого «наследия постмодернизма»? На эти глобальные вопросы невозможно ответить без анализа тех изменений, которым подвергаются в последнее время базовые драматические категории, в том числе, конфликт. Таким образом, настоящее исследование оказывается вписанным в научную полемику о традициях и новаторстве в новейшей драматургии, о будущем этого вида искусства.

**Новизна** диссертационной работы состоит в том, что в ней впервые говорится о конфликте зрительского восприятия как об одной из основных категорий драмы. Было выявлено, что характер конфликта в большинстве современных драматических текстов тесно связан с проблемой кризиса идентичности, которую остро переживает каждый отдельный индивид в современном обществе. Новизна исследования, помимо этого, заключается в том, что в нем систематизируются типы конфликта, характерные для новейшей немецкой драматургии, как традиционные, так и связанные с эстетикой «постдраматического театра», подразумевающей деконструкцию

---

<sup>19</sup> Шевченко Е.Н. Новая немецкая драма: между постмодернизмом и «новым реализмом» / Е.Н. Шевченко // Новейшая драма XX-XXI вв.: проблема конфликта: материалы научно-практического семинара, 12-13 апреля, г. Тольятти / сост. и отв. ред. Т.В. Журчева; Федеральное агентство по образованию. – Самара: Универс групп, 2009. – С. 12.



традиционной драматургической формы, и определяется место конфликта в современных драматических текстах разных типов.

**Целью** исследования является изучение трансформации категории конфликта в новой немецкой драме на основе комплексного анализа пьес А. Остермайера, Д. Лоэр и Р. Шиммельпфеннига. Тексты этих авторов отражают ведущие тенденции новейшей немецкой драматургии, в том числе, с точки зрения художественного конфликта.

Поставленная цель потребовала выполнения следующих **задач**:

1. Обобщить классическую теорию драматического конфликта, показать, какое влияние оказывает характер конфликта на другие категории драмы;
2. Изучить теоретические работы современных российских и зарубежных ученых, выявить различные подходы к конфликту и изучить существующие классификации;
3. Определить место категории конфликта в произведениях новой драмы;
4. Проанализировать пьесы ведущих немецких драматургов, в творчестве которых продолжаются традиции немецкой драматургии, определить, какие типы конфликта характерны для творчества А. Остермайера и Д. Лоэр;
5. Исследовать пьесы Р.Шиммельпфеннига, для которых характерно использование приемов «постдраматического театра», показать видоизменения, которым традиционный конфликт подвергается в его пьесах.

Характеризуя **степень научной разработанности проблемы**, следует особо подчеркнуть, что имеется лишь небольшое количество обстоятельных научно-критических работ, содержащих комплексный анализ драматургии изучаемых нами авторов. Так, творчество Деи Лоэр явилось объектом исследования лишь трех немецких ученых (Б.Хаас, Ф.Шлэссер, Н.Фрая); анализу драматургии Альберта Остермайера посвящены отдельные статьи Ф. Шлэссер и Х. Крауссера; что касается творчества Роланда Шиммельпфеннига, то художественным особенностям его пьес посвящена единственная на данный момент диссертация на русском языке С.И. Городецкого; немецкие исследования творчества Р. Шиммельпфеннига ограничиваются разделом из книги Б.Хаас «Апология драматической драмы» (2007) и двумя статьями из сборника «Драматические трансформации» (2008) под редакцией Штефана Тиггеса. Ни в одном из названных исследований категория конфликта не стоит в центре внимания и не предпринимаются попытки осмысления его характера и классификации его по типам.

**Объектом исследования** являются 9 пьес Альберта Остермайера: «Между двух огней. Топография Толлера» (1993), «Цукерзюсс и Ляйхенбиттер или: о кофейной гуще в сахарной пьесе» (1996), «Татарин Тит» (1997), «Радио ночь» (1998), «Снимаем (второсортное) кино» (1999), «На

перекрестке у Мертвой Долины» (2000), «Язык отца» (2002), «Последний вызов» (2002), «99 градусов» (2002); 7 пьес Деи Лоэр: «Комната Ольги» (1990/91), «Татуировка» (1992), «Левиафан» (1993), «Синяя Борода – надежда женщин» (1997), «Манхэттенская Медея» (1999), «Кларины связи» (2000), «Жизнь на площади Рузвельта» (2004); 15 пьес Роланда Шиммельпфеннига: «Вечная Мария» (1994), «Рыба за рыбу» (1995), «Нет работы для женщины в весеннем платье» (1995), «Двойные» (1996), «Давным-давно в мае. 81 короткий фрагмент для сцены» (2000), «Арабская ночь» (2000), «До/После» (2001), «Под давлением 1–3» (2001), «Предложение и спрос» (2003), «За лучший мир» (2003), «Алиса в Стране чудес» (2003), «Женщина из прошлых времен» (2004), «Из городов – в леса, из лесов – в города» (2004), «Ипанема» (2005), «Золотой дракон» (2007).

**Предмет исследования** составляет категория конфликта в новой немецкой драматургии на примере творчества трех ведущих драматургов Германии Альберта Остремайера, Деи Лоэр и Роланда Шиммельпфеннига.

**Теоретико-методологическая основа исследования** строится на сочетании междисциплинарного метода (поскольку целостный анализ драматического произведения возможен лишь в рамках двух наук: литературоведения и театроведения) и культурно-исторического метода с системно-целостным анализом драматических текстов. Используется также методика сравнительно-типологического и историко-функционального анализа. Продуктивным для первой главы данной работы явился принцип лингвостилистического анализа текста, благодаря которому стало возможным выявление влияния эстетики экспрессионизма на творчество А. Остермайера. Немаловажным оказался метод герменевтического анализа текста ввиду многозначности рассматриваемых пьес и богатства в них интертекстуальных связей.

Изучение проблемы конфликта в новой немецкой драме осуществлялся, в основном, с опорой на исследования отечественных литературоведов ввиду отсутствия специального рассмотрения данной категории в трудах зарубежных ученых. Основополагающими для исследования явились труды В.Е. Хализева, В.А. Сахновского-Панкеева, В.М. Волькенштейна, А.А. Аникста, Н.Д. Тмарченко, Д.Н. Катышевой, М.Н. Липовецкого, Н.Л. Лейдермана, В.И. Нефеда, И.М. Болотян, С.П. Лавлинского, С.С. Лавшука, В.А. Лукова, М.С. Суркина, Н.И. Фадеевой, Е.Н. Шевченко.

**Практическая значимость** работы состоит в том, что работа знакомит русскоязычного читателя с творчеством трех значительных современных драматургов Германии, большинство пьес которых не переведено на русский язык, предлагает подробную интерпретацию и дает историко-литературные справки, необходимые для понимания этих крайне сложных текстов. Кроме того, данный материал может быть использован на лекционных и практических занятиях в высших учебных заведениях, в частности, в спецкурсе по современной немецкой драме. Методика исследования, а

также его основные положения и выводы дают возможность для анализа современной драматургии других стран.

**Основные положения диссертации, выносимые на защиту:**

1. В ходе анализа драматических произведений было доказано, что основным ядром новой немецкой драмы по-прежнему остается конфликт, без которого невозможно существование драматического и театрального текста, в отличие от мнения целого ряда современных исследователей (М.Н. Липовецкого, Н.Л. Лейдермана, Х.-Т. Леманна и др.).

2. Использование новых художественных средств, таких как кинематографические приемы, средства «постдраматического театра», активное авторское присутствие в тексте, а также обращение к достижениям предшественников – речь идет о включении в текст драм выразительных средств, прежде всего, экспрессионистского и эпического театра - и их переосмысление повлияло на характер конфликта в новейшей драматургии. Авторы драматических текстов не порывают с традицией, напротив, они обращаются к традиционным темам, мотивам, образам, художественным приемам, дополняют и трансформируют их, вскрывая с их помощью проблемы и противоречия современности.

3. Центральное место в анализируемых нами пьесах занимает проблема кризиса идентичности, которая обуславливает как характер конфликта, так и художественную форму драмы.

4. Основной категорией в новой драматургии становится категория зрительского восприятия. Авторы пьес выносят конфликт за рамки сцены и намеренно вызывают противоречия в сознании зрителя. Современные драматурги зачастую создают альтернативный взгляд на (историческое) событие или (историческую) личность, тем самым конфронтируя культурное сознание зрителя с новой интерпретацией и побуждая его делать самостоятельные выводы.

5. В анализируемых драматических текстах присутствуют сущностный, социальный, мировоззренческий и духовный типы конфликтов. Центральное место среди них принадлежит сущностному типу конфликта, который либо является единственным в пьесах, либо комбинируется с остальными типами конфликта.

**Апробация работы.** Материалы диссертации были представлены в докладах на Международной конференции, посвящённой 20-летию партнёрства между Казанским государственным университетом и Гиссенским университетом им. Ю. Либиха «Развитие междисциплинарных исследований: перспективные направления и вклад в DAAD» (Казань, КГУ, 2009 г.), на шестой и седьмой Республиканской научно-практической конференции «Литературоведение и эстетика в XXI веке» («Татьянин день»), посвящённой памяти Т.А. Геллер (Казань, ТГГПУ, 2009 и 2010 гг.), на Международной научной конференции «Современная российская и немецкая драма и театр» (Казань, КФУ, 2011 г.), на втором, третьем, четвертом и пятом науч-

но-практических семинарах «Новейшая драма рубежа XX-XXI веков» (Самара, СамГУ, 2009, 2010, 2011 и 2012 гг.), на IX и X Съездах Российского Союза Германистов (Казань, КФУ, 2011; Москва, РГГУ, 2012).

По теме диссертации были сделаны два доклада на семинарах аспирантов, организованных на кафедре германской филологии им. Т. Манна Института истории и филологии РГГУ при участии Немецкой службы академических обменов в Москве в 2009 и 2010 гг. Основные положения диссертации отражены в десяти публикациях, одна из которых издана в журнале, рецензируемом ВАК. Отдельные главы исследования и диссертация в целом обсуждались на кафедре зарубежной литературы Казанского (Приволжского) федерального университета.

Цели и задачи, поставленные в диссертации, а также предмет ее исследования, определили **структуру** работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы (134 наименования). Объем работы составляет 185 страниц печатного текста.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** аргументируется выбор темы исследования, ее актуальность и научная новизна, определяются цели и задачи, обосновывается методология, формулируются основные положения, выносимые на защиту, освещается степень научной разработанности проблемы конфликта в отечественном и зарубежном литературоведении, дается краткий обзор эволюции типов конфликта в немецкой драматургии.

Первая глава «**Драматургия Альберта Остермайера: конфликт расколотого «Я»**» посвящена исследованию особенностей драматического конфликта в творчестве известного немецкого драматурга новой волны. Мы выделяем две особенности пьес Альберта Остермайера. Это господствующая роль языка по отношению к действию и ярко выраженное авторское присутствие, которые сочетаются со своеобразием композиции, акцентом на изображении психологического состояния персонажей и тесно связаны с характером конфликта в его драмах.

Именно в области языка в пьесах Остермайера разворачивается драматический конфликт, когда посредством монолога или диалога созданные им персонажи пытаются решить внутренние противоречия, вступают в противоборство с собой, со своим прошлым, с жизнью, пытаются утвердить своё существование или искупить вину. Одним из центральных мотивов в пьесах Остермайера является мотив «лживости» языка. Изображенные Остермайером ангажированные поэты превращают язык в прислужника власти или же приспособливают его к потребностям жадной до развлечений публики. Развернутые лирические ремарки в его драмах служат, прежде всего, для выражения субъективного авторского «Я» и передают позицию автора.

В пьесах Остермайера язык в качестве отражения раздробленного сознания героев вступает в противоречие с телом персонажей. Через созна-

ние героев просвечивают культурные мифологемы, коллективная память, настойчиво звучат голоса мегаполиса, рекламные слоганы, речевые клише, причем сами действующие лица зачастую не осознают, что являются «проводниками» мощного потока информации. Подобным образом писатель показывает процесс роботизации человека – мотив, созвучный процессу механизации индивида в драмах экспрессионистов.

Исходя из характера конфликта, мы разделяем анализируемые пьесы Альберта Остермайера на две группы. Первую группу составляют моно- и дуодрамы, в центр которых поставлено столкновение героя с самим собой либо с враждебной ему частью себя. Такими пьесами являются драмы «Между двух огней. Топография Толлера» («Zwischen zwei Feuern. Toller-topographie», 1993), «Цукерзюсс и Ляйхенбиттер или: о кофейной гуще в сахарной пьесе» («Zuckersüss & Leichenbitter oder: vom kaffee-satz im zuckerstück», 1996), «Татарин Тит» («Tatar Titus», 1997), «Радио ночь» («Radio Noir», 1998) и «Язык отца» («Vatersprache», 2002).

Вторая группа представляет драмы с несколькими действующими лицами, в которых герои сталкиваются с социальными Другими либо с непонятной им метафизической закономерностью. К ним относятся драмы «Снимаем (второсортное) кино» («The Making Of. B.-Movie», 1999), «На перекрестке у Мертвой Долины» («Death Valley Junction», 2000), «Последний вызов» («Letzter Aufruf», 2002) и «99 градусов» («99 Grad», 2002).

В начале первого параграфа **«Борьба «Я» с Другим в себе»** дается теоретическое обоснование проблемы кризиса идентичности, составляющей основу творчества А.Остермайера. О кризисе идентичности рассуждал, в частности, философ В. Хексли<sup>20</sup>. Хексли выделил в современном человеке наличие «Я»-субъекта и «Я»-объекта (самости). Проблема идентичности, как считает философ, представляет собой проблему отождествления, идентификации «Я» и самости. Хексли определяет идентичность как «продукт взаимодействия идентификации и самоидентификации». Идентификация подразумевает взаимоотношение с Другим, самоидентификация же осуществляется через тождество человека со своим «антропным потенциалом» или намеренно выбранной ролью.

Философ утверждает, что причина кризиса идентичности состоит в дисгармонии между «Я» и социальным «Я». Социальное «Я» задают другие, поэтому другие являются угрозой для идентичности, угрозой её существованию.

Опираясь на воззрения В. Хексли и труды И.М. Болотян и С.П. Лавлинского, мы представляем подробный анализ моно- и дуодрам Альберта Остермайера. В центре изображения пьес «Между двух огней. Топография Толлера», «Цукерзюсс и Ляйхенбиттер или: о кофейной гуще в сахарной пьесе», «Татарин Тит» и «Язык отца» находится расколотое сознание героя,

---

<sup>20</sup> Хексли В. Кризис индивидуальной и социальной идентичности // Вопросы философии / В. Хексли. – 1994. – № 10.

терзаемого внутренними противоречиями. В качестве своих персонажей Остермайер выбирает талантливые личности, наделенные способностью тонко чувствовать дисгармонию в себе и в мире. Источником внутреннего конфликта поэтов Толлера и Тита, солдата Цукерзюсса, безымянного Сына является столкновение их совести с давлением власти или со своим прошлым. Данный конфликт воплощается в противоборстве героев со своим Двойником, с Чужим внутри себя, воплощенным в образах Толлькирша, Ляйхенбиттера, Отца, женихов музыки Лавинии. Попытка персонажей разрешить внутренний раскол приводит их либо к самоуничтожению, либо к безумию. Даже со смертью героя конфликт не снимается и это свидетельствует о его вневременном характере. Центральный тип конфликта данной группы пьес дополнен конфликтом поколений, конфликтом полов, антиномией языка и власти, языка и насилия.

Во втором параграфе **«Столкновение «Я» и социального Другого»** рассматривается вторая группа пьес Остермайера, в которых присутствуют несколько действующих лиц и имеется ярко выраженное внешнее действие. В центре изображения драм «Снимаем (второсортное) кино», «На перекрестке у Мертвой Долины», «Последний вызов» и «99 градусов» также стоит проблема кризиса идентичности героев, однако акцент сделан на внешнем столкновении, которое приводит к социальному и мировоззренческому противостоянию персонажей. Особенностью конфликта в этих драмах является то, что измельчавшие в масштабах герои в силу своей бесхарактерности и пассивности оказываются не способными на полноценную борьбу, а потому конфликт распадается на несколько мелких столкновений между отдельными персонажами. Монологи действующих лиц вскрывают их одиночество и неудовлетворенность жизнью, а диалоги свидетельствуют о неспособности к взаимопониманию. Единственной формой коммуникации между действующими лицами и взаимодействия с Другими становятся «жесты насилия», с помощью которых герой либо решает проблему самоидентичности, либо предпринимает попытку защитить свою идентичность. Применение насилия не разрешает ни внутренних противоречий персонажей, ни их внешних столкновений. Этим драмам, помимо прочего, свойственна острая критика капиталистических отношений, поскольку неудовлетворенность героев и их неспособность определить свое место в жизни вызвана несообразными внешними условиями жизни.

Третий параграф **«Диалог с традицией экспрессионизма»** посвящен влиянию эстетики экспрессионизма на творчество Остермайера. Это влияние прослеживается на всех уровнях его драматических текстов.

Пьесы Остермайера содержат широкий спектр экспрессионистских тем и мотивов: ужаса, отчаяния, безнадежности, хаотичности бытия, роботизации и опустошения человека в капиталистическом мире, предчувствия грядущей катастрофы, скорой гибели человечества, изображения апокалипсических картин, галлюцинаций, видений, мрачной атмосферы, «демонов

города», власти над душами людей города-чудовища, распада личности, внутреннего раскола, конфликта отцов и детей, мессианства поэта. Эти темы и мотивы Остермайер дополняет некоторыми другими. Так, драматург рассматривает взаимоотношения языка и власти, проблему искусственного конструирования личности средствами массовой информации, включает мотив двойничества, инсценировки смерти, которая оказывается для персонажей подлинной, мотив поглощения реальности фикцией, смены персонажами ролей, масок, поднимает вопрос вины и ответственности.

Подобно экспрессионистам Э. Толлеру, Г. Кайзеру, А. Броннену, Р. Зорге, В. Газенклеверу и др., Остермайер ставит в центр своих пьес отчужденного человека, живущего во враждебном ему мире и не находящего понимания со стороны других. Все герои Остермайера одиноки и разобщены друг с другом, поэтому главенствующую роль во всех его пьесах, как и в драматургии экспрессионизма, играет монолог, который становится основным средством раскрытия внутреннего расколотого состояния человека.

Герои Остермайера, в особенности герои его моно- и дуодрам, как и герои экспрессионистских драм, изображены в моменты наивысшего душевного напряжения, внутреннего перелома, переосмысления своей судьбы (Толлер, Тит, Сын) или в состоянии агонии перед гибелью (Цукерзюсс, Парфенопа, Дезмонд, Нольк). Их речь характеризуется повышенной, взвинченной эмоциональностью, чрезмерным пафосом, герои одержимы идеей, которая зачастую становится навязчивой и повергает их в безумие (Тит, Цукерзюсс, Нольк). Состояние героев в пьесах доведено до крайности, их эмоции изображены «на пределе». Попытки персонажей вступить в общение, высказаться друг другу часто превращаются в драмах Остермайера в «глухой диалог», также активно использовавшийся драматургами-экспрессионистами, при котором персонажи не слышат и не понимают друг друга, но каждый говорит о своих проблемах и переживаниях.

Остермайер активно использует утвержденную экспрессионизмом форму «Stationendrama», в которой действие развивается не последовательно, а толчками движется от одной сцены к другой, соединённых по принципу монтажа. Действие здесь разворачивается в условной обстановке, без связи с реальным временем и пространством. В поздних драмах Остермайера сцены изображают параллельно происходящие события. В соответствии с драматургией экспрессионизма в пьесах Остермайера отсутствует постепенное нарастание конфликта. Происходит демонстрация конфликтного положения, которое, как правило, не исчерпывается даже с гибелью героя.

Во всех анализируемых нами пьесах Остермайера влияние экспрессионизма проявляется и на уровне языка. Использование экспрессионистских средств выразительности прослеживается на фонетическом, лексическом, грамматическом и стилевом уровнях текста. В параграфе приводятся многочисленные примеры.

Во второй главе диссертации **«Конфликт в драмах Деи Лоэр: человек перед лицом насилия»** рассматривается влияние традиции эпического театра Б.Брехта и «постдраматического театра» Х. Мюллера на драматургию Лоэр, трактуется понятие «гибридный театр» в применении к пьесам Лоэр, сквозь призму которого дается анализ характера драматического конфликта в ее пьесах.

В начале первого параграфа **«Альтернативная история: человек и система»** представлены взгляды литературоведов и театроведов Биргит Хаас, Франциски Шлессер и Николауса Фрая на творчество драматурга. Особое внимание мы уделяем работе Хаас «Театр Деи Лоэр: (бес)конечность Брехта» (“Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende”)<sup>21</sup>, поскольку она является на данный момент наиболее полным и всесторонним исследованием драматургии Деи Лоэр.

Для анализа характера конфликта в пьесах драматурга, мы разбиваем их на три группы согласно тематическому принципу:

1. Драмы, основанные на историческом материале, в которых Лоэр создает альтернативную по отношению к официальной версию истории: «Комната Ольги» (“Olgas Raum”, 1990/91), «Левиафан» (“Leviathan”, 1993).

2. Драмы, в которых Лоэр перерабатывает и переосмысляет мифологический или сказочный материал с точки зрения современности: «Синяя Борода – надежда женщин» (“Blaubart – Hoffnung der Frauen”, 1997), «Манхэттенская Медея» (“Manhattan Medea”, 1999).

3. Пьесы, в которых изображены обычные люди, вынужденные в повседневных обстоятельствах сталкиваться с проявлением насилия и жестокости: «Татуировка» (“Tätowierung”, 1992), «Кларины связи» (“Klaras Verhältnisse”, 2000), «Жизнь на площади Рузвельта» (“Das Leben auf der Praça Roosevelt”, 2004).

В пьесах Лоэр, предметом изображения которых является противоречие между устным мифом и реальной историей, основными видами конфликта становятся столкновение героев с социальным Другим и противостояние мировоззренческих позиций персонажей. Внешние типы конфликта дополняются внутренней дисгармонией персонажей. Лоэр создает альтернативную версию истории при помощи двойного взгляда на главных действующих лиц. Если официальная версия истории представляет личность с точки зрения ее политической значимости, то в пьесах Лоэр происходит смещение акцента на рефлексии исторической личности по поводу внешних событий и своей участи. Изображаются те политические события и события частной жизни, неотделимые друг от друга, которые непосредственно влияют на человеческую личность и изменяют ее.

Изображенные в драмах политические столкновения в конкретной исторической обстановке являются локальными. Однако они отражают об-

---

<sup>21</sup> Haas B. Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende / B. Haas. – Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2006. – 285 S.



щий субстанциональный конфликт между властью и индивидуумом в государстве, которые, по мнению Лоэр, всегда находятся в оппозиции друг к другу.

Во втором параграфе **«Конфликт полов: вечное и современное»** рассматриваются противоречивые, напряженные и насильственные отношения между мужчиной и женщиной в драматургии Лоэр. Действие пьес перенесено в наши дни. Но чтобы подчеркнуть извечный, вневременной характер этой проблемы, драматург обращается к мифологическим и сказочным сюжетам. Благодаря акценту на двойственных отношениях жертвы и преступника драматург разрушает традиционное представление об истории и личности Медеи и Генриха Синей Бороды. Представители обоих полов в драмах Лоэр становятся жертвами собственных нереализованных желаний и ложных представлений друг о друге. Происходит резкое снижение образов античных и сказочных персонажей, особенность их изображения заключается в том, что и те и другие одновременно выступают в роли палача и жертвы. Особенности композиции (чередование диалогов с пространными монологами, автокомментарии, техника ретроспективы и предвосхищения, использование средств эпического театра, включение в текст пьесы элементов разных видов искусств) позволяют избежать однозначной оценки гендерной проблемы и превращают ее в объект критики автора.

Кризис взаимоотношений полов изображается в качестве устойчивого положения, поскольку конфликт полов к финалу пьес остается неразрешенным, равно как не преодоленным остается внутренний раскол персонажей.

В третьем параграфе **«Маленький человек» в тисках конфликтов»** рассматривается внутренняя борьба персонажей пьес Лоэр против жестокости в семье, попытка самоопределения индивида, борьба за личное счастье в условиях капиталистического давления.

В центре внимания анализируемых в третьем параграфе пьес стоят такие темы как проявление насилия в закрытой сфере семьи, ее узость и ограниченность, противоречивые отношения мучителя и жертвы, влияние капиталистических отношений на сознание и поведение людей, взаимная эксплуатация героями друг друга на фоне нестабильной экономической ситуации, крах нравственных ценностей в мелкобуржуазной среде, власть иллегальных структур в стране, бессилие человека перед лицом жестокости, безработица и сопутствующие ей явления, такие как торговля наркотиками и оружием, проституция и бедность.

Основным конфликтом, переживаемым персонажами пьес, становится противоречие между их «Я», стесненным узостью условий существования, невозможностью самовыражения, и внешним миром. Значимым является то обстоятельство, что Лоэр изображает общую историю не как нечто неизбежное и надличностное, но как следствие конкретных человеческих действий и человеческой жестокости. Важными оказываются не последствия политических решений для внешнего мира, а их воздействие на жизнь

каждого из героев. Пьеса демонстрирует, как история создается и непосредственно переживается людьми, как они страдают под ее гнетом.

Влияние эпического театра в анализируемых нами пьесах Лоэр проявляется как на тематическом уровне, так и в переосмыслении и очуждении исторических событий и личностей, в «рассказывании» персонажами личной истории вместо непосредственного драматического действия, в использовании приема историзации Брехта, когда исторические факты одновременно выступают на сцене как принадлежность и прошлого и настоящего, в технике двойного взгляда на героев, разрушении сценической иллюзии за счет выхода действующих лиц за рамки своей роли, их автокомментариев, в акценте на характер развития конфликта, а не на финал драмы.

Третья глава называется **«Постдраматический театр: трансформация конфликта»**. В первом параграфе **«Понятие «постдраматического театра»** рассматривается данное эстетическое явление со всем спектром присущих ему художественных средств, проводится сопоставление между «постдраматическим» и собственно «драматическим» театром, сравнивается место категории конфликта в обеих формах театра.

Во втором параграфе **«Конфликт в драматургии Роланда Шиммельпфеннига»** дается анализ двух групп пьес драматурга: это «постдраматические» пьесы, которые мы рассматриваем в русле новой эстетики, и пьесы, в которых присутствуют основные, правда, видоизмененные драматические категории и используются лишь отдельные приемы «постдраматического театра». Первую группу составляют «постдраматические» пьесы, внутри которых отсутствует столкновение персонажей, а конфликт выносится за рамки сцены: «Рыба за рыбу» («Fisch um Fisch», 1995), «Нет работы для молодой женщины в весеннем платье» («Keine Arbeit für die junge Frau im Frühlingskleid», 1995), «Давным-давно в мае» («Vor langer Zeit im Mai. 81 kurze Bilder für die Bühne», 2000), «Ипанема» («Ipanema», 2005), «Алиса в стране чудес» («Alice im Wunderland», 2003).

В «постдраматических» пьесах Шиммельпфеннига основной категорией становится перформативность. Конфликт здесь заменяется напряженностью между отдельными элементами драмы: между «телом» и «языком», избытком жестов и пустотой, неодушевленной деталью и персонажем. В этих драмах происходит целый ряд трансформаций: вместо содержания в пьесе дается комбинация сценических элементов, действие заменяется набором жестов, персонажи превращаются в знаковые фигуры, диалог распадается на отдельные фразы, не несущие смысла, человеческое тело становится функциональным элементом и рассматривается как носитель энергии, ключевыми категориями в пьесе становятся вариативность, повторяемость, демонстрация. Такая организация пьесы лишает зрителя уверенности в правильности его реакции на изображаемое. Любая реакция становится правомерной, сами пьесы лишены дидактизма и оценочности. Мы приходим к

выводу о том, что намеренное создание драматургами конфликта зрительского восприятия является основной тенденцией новейшей драматургии.

Во второй группе пьес, при всей специфике драматической формы, присутствует конфликт, который можно с уверенностью идентифицировать как таковой. К этой группе относятся драмы «Вечная Мария» («Ewige Maria», 1994), «Арабская ночь» («Die arabische Nacht», 2000), «Под давлением 1-3» («Push Up 1–3», 2001), «За лучший мир» («Für eine bessere Welt», 2003), «Женщина из прошлых времен» («Die Frau von früher», 2004), «Двойные» («Die Zwiefachen», 1996), «Из городов - в леса, из лесов - в города» («Aus den Städten in die Wälder, aus den Wäldern in die Städte», 2004), «До/После» («Vorher/Nachher», 2001), «Предложение и спрос» («Angebot und Nachfrage», 2003), «Золотой дракон» («Der goldene Drache», 2007). Средства «постдраматического театра» не играют здесь главенствующей роли, но оказывают существенное влияние на характер столкновения персонажей и другие драматические категории.

Основным типом конфликта в «драматических» пьесах Шиммельпфеннига является сущностный конфликт персонажей. Он часто возникает в силу случайностей, которые свидетельствуют о наличии неподвластных человеческой воле высших сил и ставят персонаж в непривычные для него условия существования. Герои Шиммельпфеннига – это не индивидуальные и яркие характеры, а персонажи, маски. Автор подчеркивает их одинаковость, выделяет сходство их образа жизни и образа мыслей как результат унификации современной жизни. В пьесах немецкого драматурга отсутствует действие, основанное на столкновении характеров, поэтому напряжение в драмах создается за счет особенностей композиции, особенностей организации пространства и времени. Происходит усиление роли авторского присутствия, которое выражается в развернутых эпических вставках, в прямой авторской характеристике чувств и состояний персонажей, в монологах действующих лиц. Центральный конфликт его пьес является субстанциональным, он либо остается неразрешенным, либо оканчивается гибелью персонажей.

**В Заключении** сформулированы основные результаты проведенного исследования:

Анализ пьес ведущих драматургов Германии новой волны показал, что, несмотря на утверждение ряда современных исследователей (Леманн, Пошманн, Дюрр, Ледерманн, Липовецкий и др.) о том, что в новейшей драматургии конфликт либо отсутствует либо перестает играть существенную роль, конфликт присутствует как в драматургии, которую условно можно отнести к «новому реализму», так и пьесах, относящихся к «постдраматическому театру». При этом в первом случае происходит диалог современной драматургии с предшествующей ей традицией (экспрессионизма и эпического театра), во втором – отказ от неё, сопровождаемый видоизменением конфликта.

Мы обнаружили, что одной из ведущих категорий в современном театре становится категория восприятия, поэтому в ряде пьес конфликт выносится за рамки сцены и происходит в сознании зрителя. Важным и неотъемлемым аспектом драматического текста становятся самостоятельная зрительская интерпретация и оценка изображенного.

Сделан существенный вывод о том, что одной из важнейших проблем человека в современном мире стала проблема кризиса идентичности, которая состоит в невозможности человека идентифицировать себя с четкими моральными, этическими нормами, в невозможности найти твердую опору как внутри себя, так и во внешнем мире. Человек становится заложником энтропийного хаоса, которому он не в силах противостоять. Этот вопрос занимает центральное место в пьесах всех трех драматургов и обуславливает как характер конфликта, так и художественную форму их драм.

Анализ творчества Альберта Остермайера показал, что в центре изображения его моно- и дуодрам находится расколотое сознание героя. Источником внутреннего конфликта персонажа является столкновение между совестью и заигрыванием с властью или столкновение со своим прошлым. Конфликт воплощается в противостоянии героя со своим alter ego и разрешается трагически. В центре изображения драм А. Остермайера с несколькими действующими лицами и наличием внешнего действия также стоит проблема кризиса идентичности, однако основными типами здесь становятся социальный и мировоззренческий конфликты. Персонажи оказываются настолько несостоятельными и лишенными идентичности, что единый конфликт распадается на целую сеть столкновений между отдельными персонажами. А. Остермайер заимствует у экспрессионистов центральные типы конфликта и усиливает их, по-новому расставляет акценты: так, он изображает конфликт отцов и детей, столкновение индивида с порабащающим его городом-монстром, борения поэта-борца против произвола власти. Однако если в драмах экспрессионистов присутствовало четкое разделение на две антагонистические стороны, то А. Остермайер превращает в арену борьбы непримиримых позиций и принципов сознание отдельного человека. Для изображения внутреннего противоречия драматург расширяет пространственные границы за счет использования кинематографических приемов, создает на сцене несколько уровней восприятия, стирает границу между прошлым и настоящим, с помощью развернутых авторских ремарок активно вмешивается в действие пьесы.

В пьесах Деи Лоэр внимание фокусируется на внутреннем конфликте героев, который развивается на фоне внешних искаженных политических, экономических или межличностных отношений. Центральное место в пьесах занимает категория насилия, которое применяется к человеку со стороны системы, социальных Других, «палача». Противоречия, изображенные Д. Лоэр, представляют как разрешимые, так и неразрешимые конфликтные положения. Особенностью ее пьес является то, что в драмах одновременно

сосуществуют несколько видов конфликтов, через которые Д. Лоэр проводит преимущественно женские персонажи как наиболее уязвимые и незащищенные перед лицом насилия. Выстраивая центральные конфликты в своих пьесах, Д. Лоэр опирается на традицию эпического театра: она пользуется техникой двойного взгляда на персонажей, вводит в драматический текст фигуры наблюдателей и комментаторов, тем самым, добиваясь эффекта очуждения; при помощи композиции, разрушения синтаксических структур, включения художественных средств других видов искусства автор создает провокационный взгляд на привычные для зрителя исторические личности, мифологические образы, общественные ситуации, пробуждая в нем, в соответствии с намерениями Б. Брехта, способность к самостоятельной критической оценке изображаемого.

Основным видом конфликта в пьесах Р. Шиммельпфеннига является сущностный конфликт, при котором персонаж сталкивается с собой как с Другим. Этот конфликт, как правило, возникает в силу случайностей, свидетельствующих о наличии неподвластных человеческой воле высших сил и ставящих персонажей в непривычные для них условия существования. В «постдраматических» пьесах Р. Шиммельпфеннига конфликт заменяется напряженностью между нормой и ее деконструкцией или смещается в сферу восприятия зрителя, который при обилии деталей на сцене и многообразии их комбинирования не видит смысла в изображенном, а организация пьесы лишает его уверенности в непреложности «неоспоримых» нравственных законов.

Данная работа по объективным причинам не смогла вместить анализ всего корпуса текстов новой немецкой драмы, поэтому **перспективным** представляется **дальнейшее исследование** драматургии современных немецких авторов с точки зрения специфики конфликта, а также изучение таких вопросов, как авторское присутствие, проблема героя, рецептивные стратегии, проблема миметического и немиметического, жанровое своеобразие и др.

## **ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ ДИССЕРТАЦИИ ОТРАЖЕНЫ В СЛЕДУЮЩИХ ПУБЛИКАЦИЯХ:**

Публикации в журналах, рецензируемых ВАК:

1. Онегина Т.А., Шевченко Е.Н. Кризис идентичности в драматургии Альберта Остермайера // Филология и культура. - № 1(27). – Казань, 2012. – с. 118-124.

Публикации в российских сборниках:

2. Онегина Т.А. Особенности интерпретации античного мифа в драматургии Х. Мюллера (на примере драмы «Филоктет») // Литература и театр: сборник научных статей / Предисл. И.В. Саморуковой. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2008. – с. 326-334.

3. Онегина Т.А. Драма А. Остермайера «Снимаем кино» как римейк пьесы Б. Брехта «Ваал» // Татьянанин день: сборник статей и материалов шестой республиканской научно-практической конференции «Литературоведение и эстетика в XXI веке» («Татьянин день»), посвящённой памяти Т.А. Геллер (21-24 января 2009 года, Казань). – Казань: РИЦ «Школа», 2009. – Вып. 6. – с. 98-102.

4. Онегина Т.А. Характер и типы конфликтов в драмах А. Остермайера // Татьянанин день: сборник статей и материалов седьмой республиканской научно-практической конференции «Литературоведение и эстетика в XXI веке» («Татьянин день»), посвящённой памяти Т.А. Геллер (21-24 января 2010 года, Казань). – Казань: ТГГПУ, 2010. – Вып. 7. – с. 118-122.

5. Онегина Т.А. Диалог с Брехтом (на материале пьесы Альберта Остермайера «Снимаем кино» («THE MAKING OF B.-MOVIE»)) // Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: проблема автора, рецептивные стратегии, словарь новейшей драмы. – Самара: СамГУ, 2011. – с. 90-96.

6. Онегина Т.А., Шевченко Е.Н. Автор в новейшей немецкой драматургии (на материале пьес Д.Лоэр и Р.Шиммельпфеннига) // Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: проблема автора, рецептивные стратегии, словарь новейшей драмы. – Самара: СамГУ, 2011. – с. 50-60.

7. Онегина Т.А. Влияние экспрессионизма в драме Альберта Остермайера «Между двух огней. Топография Толлера» // Современная российская и немецкая драма и театр. – Казань: РИЦ «Школа», 2011. – с. 129-134.

8. Онегина Т.А. Влияние киноэстетики в драме Альберта Остермайера «Между двух огней. Топография Толлера» // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. Т. 9. – М.: Языки славянской культуры, 2012. – с. 143-147.

9. Онегина Т.А. Герой в драматургии Роланда Шиммельпфеннига // Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: проблема героя. – Самара, 2012. – с. 127-137.

#### Тезисы:

10. Онегина Т.А. Мифологизация темы строительства социализма в пьесе Х. Мюллера «Цемент», написанной по мотивам одноимённого романа Ф. Гладкова // Развитие междисциплинарных исследований: перспективные направления и вклад в DAAD: тезисы докладов международной конференции, посвящённой 20-летию партнёрства между Казанским государственным университетом и Гиссенским университетом им. Ю. Либиха (Казань, 5-7 июня 2009 г.) / Отв. ред. Г.А. Сульдина, П.В. Кулешов, М.А. Харитонов. – Казань: Казан. гос. ун-т, 2009. – с. 79-80.

Подписано в печать 10.01.2013. Бумага офсетная.  
Гарнитура «Times New Roman». Формат 60×84<sub>1/16</sub>. Усл. печ. л. 1,0.  
Печать ризографическая. Тираж 100 экз. Заказ 01/250.

---

Отпечатано с готового оригинал-макета  
на полиграфическом участке издательства «ИГМА-пресс»  
ИП Маликовой И.Г. ОГРН 308169031500136  
Казань, ул. Московская, д.31, офис 215. Тел. 526-03-69.

